大佛开眼式（上）

——正仓院的乐器①

（日） 岸边成雄著 席臻贯译

第一节波罗门僧正菩提与乐舞

东大寺内的乐声

天平胜宝四年（752）四月十日，奈良都被一片松树嫩叶的绿色而覆盖，在东大寺大佛殿中，南天竺僧波罗门僧正，以导师身份登临上座。②他手持给卢遮那佛③开眼的大笔。笔端系着宝兰色的粗绳，绳从左右正启的高大门扉穿出，蜿蜒于中庭，绕过青铜灯笼，直达中门附近。数以千百计的善男信女，偎依绳旁，与导师一起，沉浸在开眼的崇仰喜悦之中。这时，从楼下左右讲台上，传出讲经师领诵《花严经》的声音，随即，一万多沙弥僧众跟着齐声诵咏。人山人海的人流，不但挤满殿堂，且溢出回廊，扩展到东大寺全境的嫩草山上。这是在太上天皇圣武、皇太后光明、天皇孝谦御驾位临下所举行，奈良朝最盛大的一次国事活动。

接着、雅乐寮、大安寺、药师寺、元兴寺、兴福寺的乐人、舞人、先后通过南门，由东面进入大佛殿。首先是三十人的大歌舞、四十人的久米舞、三十人的楯伏舞等“和乐”进行连续表演，随后，伎乐六十人、唐散乐百人、女踏歌百二十人、唐古乐、唐中乐、唐女舞、高丽乐、林邑乐、度罗乐等外来乐、相继入庭。有的在行进途中，边走边演奏或跳舞；有的在中庭地上或中庭中央的舞台上，进行表演。这些，都是佛供养乐舞。从殿上的导师、天皇、直到堂宇、庭院内挤得满满的百官、众僧及庶人，都目不转睛地观看这庞大的露天演出。真可谓是天平年间的“万国博览会”呵！

以上，是根据筒井英俊编《东大寺要录·供养章》，并掺以著者本人的见解，对大佛开眼式盛况所作的描写。

当然，这个巨大的黄金佛像的建造及其开眼庆典所耗国家资财，乃是在律令制与班田收授的法令下，④征集来的人民与奴隶的汗水结晶。而且、善男信女无论贵贱，又都纷纷布施。乐人舞人中，有的人（如伎舞或度罗乐）是官奴（乐户）。东大寺是国分寺的总寺院，其建立，为了向国内外显示国家的威势，并且也是使国家事业周知民众的渠道。一想到唐朝朝廷寺院燃着对抗意识的火焰，就会更祝福开眼式这个大事业的完成。如果说，汲收西域文化加以变容和发展，是唐朝文化繁荣的必要条件，那么迎接导师天竺僧波罗门僧正，也正象征着古代国际文化的交流。

乐舞的展开

开眼式上，作为供养会⑤献演的节目中，唯有乐舞表演，才体现出典型的古代东亚国际色。据《东大寺要录》所载，其次第顺序如下：

"大歌"，乃大和歌，也伴以舞蹈，即今雅乐的大和歌、东游之类。⑥

"久米舞"，乃今日雅乐中犹存的上古武人舞。据传，此舞象征神武天皇东征的功勋（指神武天皇在宇陀讨伐兄猾的战争——译者）。也可说是通过舞蹈再现了担任战争主要任务的久米部功绩。在开眼式上，从五位下⑦大伴宿称伯麿作为"头"，率领大伴氏族二十人；从五位上佐伯宿称全成作为"头"率领佐伯氏族二十人，跳此久米舞。这比今日四个人跳的久米舞，人数要多得多（现在宫中所跳久米舞乃文政元年，即1504年所再次兴起——译者），或许是更雄壮的队舞。然而，从其使用女子伴唱这点来看，说不定一开始就已具备今日久米舞那种优雅的舞姿。

"盾伏舞"，由文忌寸上磨为"头"的桧忌寸氏族二十人。同以土师宿称牛胜为"头"的土师宿称氏族二十人，一起跳的四十人的舞蹈。所谓"盾伏"，可解释为表现持盾武士隐匿伏击的舞蹈。在此舞中，由左大臣以下十六人击鼓，提起左大臣，乃大宝令以来的官制，是太政官的三位长官（太政大臣、左大臣、右大臣）之一。以官僚阶位而言，属于最高层的某左大臣，竟率领其下僚（恐怕是大纳言、中纳言、少纳言、纳言、大弁、中弁、少弁、大史、少史、大外记、少外记等），亲自来击鼓。太政官长官，以今官阶喻之，由于位于省（部）之上，所以相当于统辖各省大臣的总理大臣。

这样位显的人亲自为舞蹈伴奏，究竟与民间社会有什么不同呢？又与庭前政治家的文化心态有什么不同呢？确实很有意思。这样有趣的现象，也许是作为国教的佛教势力越来越大所致。其所击之鼓，恐非一般的鼓，而是太鼓。

"伎乐"（《东大寺要录》称"妓乐"），是在推古朝圣德太子宏扬佛教时期，由百济的味麻之传入的乐舞，源于中国中部的"吴乐"。⑧在雅乐书《教训抄》中，载有《师子》、《吴公》、《金刚》、《迦楼罗》、《昆仑》、《力士》、《波罗门》、《大弧》、《醉胡》九曲。此处表演的《行道乐》，是一种极其简单的假面舞剧。伴奏仅用腰鼓（吴鼓）、钲与笛三种乐器。

这相当于唐朝宫廷散乐（曲艺、幻术、歌舞戏中的歌舞戏。日本平安朝时期的"伎乐"，作为一个艺术品种虽已亡佚，但在"舞乐"中仍有遗踪，并且又从猿乐转入后来的猿乐能，因此也就与"能乐"有一定的关系。⑨在开眼式上，平野氏、野中氏、财人氏等的六十人，作为妓乐的击鼓人员，被记入《东大寺要录》。其领头人，是治部卿（长官）的从四位上船王、内匠头，从四位上大市王，以及雅乐助（次官）正六位上林连久万等四人。

接着是"女踏歌"。在《东大寺要录》中载女汉踏歌百十人，据说所舞乃《立天平》及《太平》。踏歌的形式，乃一边构成队列，一边咏唱汉诗，并作简单的舞蹈动作，是唐朝传来的技艺。在唐朝，它并非由宫廷舞乐组织所表演。《源氏物语》初唱卷中，曾说到宫廷在新年的例行仪式中演出男踏歌。大佛殿中庭的露天演出，就有与之相应的队舞。《立天平》与《太平》两首曲名，已隐喻了歌词的内容。另外，在《东大寺要录》中所载这个女踏歌的下面，有跳子名百人。也具有散乐风吧？说不定即后叙述之度罗乐的演技者。

唐乐的登场

终于，唐乐登场了。首先是唐古乐一舞。所谓一舞，大概是极少的意思。然而，随后又有唐中乐一舞及唐女舞一舞。说不定是大曲。治部少录（按官僚等级计算属第四等官）的另一名正七位下船连虫麿担当舞“头”。舞人、乐人的人员没有记载，即使此舞人数为二人、四人、六人或八人不等，但从乐人各种乐器推测，我认为乐队应是十数人的较大编制。

不然的话，与在露天万余观众围观的场面相比，规模太小，也是不相称的。如果象今日舞乐那样，只用“管方”（管乐器与击乐器），显然就并非管弦伴奏。可是平安朝所谓“管弦舞乐”，则有记录管弦合奏为舞蹈伴奏的事实。如果这样的话，奈良朝似乎也应有这种形式。至于“唐古乐一舞”究竟是哪一实际的曲目，已无法知晓。尽管那样，悬疑却可集中到“唐古乐”曲目之范围内，必定是其中某一古乐。

接下来演出的唐中乐，也还不是“新乐”。

“唐乐”被分为“古乐”与“新乐”，是平安朝以后的事，当时与东大寺斋会有关的雅乐寮⑩出现了区别“新乐”、“高丽”、“林邑”、“胡乐”的四部乐制（承平五年，935）。其中之“胡乐”，估计是“古乐”的音讹。在四部乐发生变化以前，乃称古乐为“唐乐”，称中乐为“大唐乐”。作为其间的过渡时代，可参见林谦三氏的论述（《正仓院的乐器》）。四部乐的（唐）新乐、（唐）古乐、林邑乐总称“唐乐部”；与此相对，高丽乐自成一部，此即现在左方唐乐与右方高丽乐“二部”的渊源，其形成约在平安朝初期之末。⑪奈良朝就是发生较大变化的过渡时期。

问题是奈良朝的古乐与中乐，有学者推测“中乐”是盛唐（玄宗朝）的音乐、“古乐”是这之前（即南北朝、隋、初唐）的音乐。这一观点，著者未敢苟同。西域乐（胡乐）自南北朝开始正式由中国传入日本，当时迅即风靡于宫廷。隋朝对待胡乐的态度，是采取一定措施保存汉代以降中国固有的艺术歌曲（俗乐）。初唐时，虽曾尽力确立俗乐、胡乐两全的音乐制度，但在实际上，不能阻止胡、俗的融合，亦不能阻止胡乐迅猛的泛滥。

中唐（玄宗朝）⑫是其顶点，胡、俗融合形成新的俗乐，这种新的俗乐就是奈良朝的“中乐”，胡乐色彩原封不动地得以普及，因此不能同意唐代初期音乐被称为奈良朝“古乐”的推测。著者认为，那是在“古”与“胡”读通代的时‘作为胡乐的代名而被称为“古乐的上述奈良朝末期承平年间的四部乐，或者可整理为“古乐”与“高丽”，或者可作为“林邑乐”与“胡乐”。

林邑乐，实际上是国胡乐（西域乐）中的天竺乐。与其说与胡乐并列，莫如说应当包含在胡乐之中。因而，这“胡乐”也具备了写成“古乐”的条件。而其内容，作为直到初唐的中国胡乐之主体，就是奈良朝的古乐。与之相对的“新乐”，则是中唐直至晚唐在中国新生的胡、俗融合新俗乐。若如此考虑，就会明白在奈良朝的音乐中，西域乐何以有如此深的影响。所以这不是普通意义上的林邑乐。相反，只有通过奈良朝与唐朝的横向比较来观察西域乐，才能知其本来的领地。

且说唐古乐之后，散乐⑬与林邑乐的传入，使节目的演奏发生变化，改变了外观。唐散乐的曲目，项目甚多，然而却只有“一舞”得以在开眼式演出。此舞虽然没有人数的记载，但知是近江少掾（地方官“国司”的次官）正六位上食朝臣息人，以及治部少丞（部级次官）从六位上津连真鹰担任“头”。当然，各节目的“头”，大多并非自己真的来表演乐舞，而是作为临时监督官，先在队列顺序的前头站立，待演出时，则退在一旁，或坐或站，仅仅充当监视的角色而已。

因此，由治部省雅乐寮以外的供职者来担任“头”者就很多，事务官、行政官似乎历来就是这样做的。

从林邑乐到高丽乐

接着演出的是林邑乐三舞。“三舞”虽是林邑乐之一种，然而与唐乐、高丽乐相比，大概较大，也有其独特的魅力吧！也许，在恭迎导师天竺僧波罗门时，来自与其同行的林邑僧佛哲吧？关于这，林邑乐的正体，实际上属天竺乐范畴，确切说是天竺乐的后嗣。其曲名，据《大安寺菩提传来记》载，可知是《菩萨》、《部侣》（倍胪）、《拔头》等。

《菩萨》今在四天王寺尚有遗响，并非宫内厅雅乐。《倍胪》与《拔头》如今在宫内厅与各地的寺社，都还演奏。《拔头》是独舞⑭演员蓬发而戴赤色假面具，虽然舞容的确是胡乐系，但从乐曲讲，却唯《倍胪》能听出胡乐的余味。一般认为在林邑乐中，还有《迦陵频》、《还城乐》、《兰陵王》、《安摩》等曲。其中《拔头》、《还城乐》、《兰陵王》的假面，是异形的面相，作为人面显得十分乖张。究竟是奈良人唐朝人对于西方人（西域人或印度人）的肖像在想象中的反映，还是舞蹈表现内容的反映，则不能笼统地断定。

通过壁画可以知道龟兹人的相貌，虽然土耳其系或伊朗系属高鼻白肤，却应注意到那里的美男子很多。林邑乐假面尽管考虑到是一种异形，也不能在该国人中见到。由于奈良朝、平安朝的人们，竟然见了东南亚人称为“昆仑人”，故可知古代日本人，对有关从中国到西方的知识，是相当地贫乏。另外，《东大寺要录》的记载也许由于遗漏吧，其中没有林邑乐“头”的名字。

林邑乐之后，好容易才轮到了高丽乐的表演。虽然只有一舞，可是后面还有一项“高丽乐三舞”与“高丽女乐”，以构成“供养乐”的结束。高丽乐的“头”，是治部少录、正七位下船连虫麿（由唐古乐的“头“连任）与雅乐允（各寮的第三等官）正六位下橘户广岛。可是这高丽乐的内蕴究竟是什么，是一个问题。现今雅乐中所谓的高丽乐，显然不是当时右方高丽乐（与左方唐乐相对）。自大宝二年（702）制定的大宝令起始，治部省雅乐寮不打算再增加外来乐。⑮天平三年（731），其组成乃是：大唐乐、百济乐、高丽乐、新罗乐、度罗乐、诸县乐、筑紫舞等。高丽乐的正确叫法，应是“高句丽乐”。不必说，这并非指的是新罗统一王朝之后的高丽朝（918—1391）的音乐。我们知道，新罗乐、百济乐、高句丽乐总括起来曾称为“三韩乐”。由于并非马韩、弁韩、辰韩的“三韩”，所以正确的称呼应是“三国乐”。天平三年之后，尽管大同四年（809）的乐制作为区别，曾记成“三国乐”，不再统称其为“高丽乐”，但在平安之初的弘仁律令施行细则中（弘仁十一年〈820〉左右）依然分成三个名称。直到平安朝过半之后，才又统称为“高丽乐”。前所引承平五年(935)的雅乐寮之四部乐（新乐、高丽乐、林邑乐、古乐），即其一例。由此可见，用高丽乐作为新罗、百济、高丽三乐的代名，虽是后世的称呼，但在这里出现，也说得过去吧！所谓“高丽三舞”。或许正是指新罗、百济、高丽各舞亦未可知。

其后紧接着的，是开眼式“供养乐”最后一个节目“高丽女乐”。然而其表演形式，却并不清楚，由于没有文字记载可鉴，所以只能说其是“什么舞”。与前述唐女舞不同，此名为“女乐”是否可以认为不是舞乐而是器乐呢？当时三国乐的乐器，只输入了彼处使用的一小部分，种类很少。新罗的伽倻琴（正仓院的新罗琴）或者百济的百济琴（正仓院的竖箜篌），也许还有高句丽的玄琴（在《西大寺资财流记帐》中被记为“箏篌”，即卧箜篌）的独

奏，不至于作为这大型露天演出的终场节目吧？如果那样，则未免份量过轻。

高丽乐一舞与高丽乐三舞之间，尚有唐中乐一舞与唐女舞一舞。关于“中乐”在论述与古乐的关系时已释明。而唐女舞所指的是哪个女舞，却并不清楚。但是即便如此，唐乐在“古乐”、“中乐”、“女舞”三舞上，纵令再增加性质不一样的“唐散乐”，也才只有四舞，与林邑三舞及高丽五曲相比较，未免太少了吧？由于雅乐寮中的唐乐，在天平年间以后，乐人数占压倒多数，所以产生这样的疑问。难道开眼式的乐舞节目安排有特殊性吗？或者现存的《东大寺要录》有疏漏吗？

度罗乐是什么

最后不得不提一提度罗乐。虽然在开列的仪式次序中，没有度罗乐，可是在有关各节目“头”的记述中，最后有云：“度罗乐，四寺，行道二反回毕。左右分立堂前。左大臣以下击鼓落座。”其“头”的名字虽无记录，但一定是进入到表演序列中的哪个地方。这里与“盾伏舞”同样记着“左大臣以下”，但又说是“击鼓落座”。

度罗乐是齐明天皇七年(661)以后，屡屡进入日本的躭(耽)罗国音乐，雅乐寮取制在大平三年（731），定其乐生为六十二名（当时唐乐的乐生三十九名），一时极为盛行。躭罗国究竟在朝鲜济州岛，抑或在印度支那半岛湄公河流域等等，众说纷纭，迄难定论。其内容之详细情况，也不甚清楚，所知乐舞名仅《婆理》、《立久太》、《邪禁女》、《韩与楚夺女》四曲。

平安朝初期的大同四年，雅乐寮变其制为“度罗乐师二人，鼓舞等师也”（《类聚国史》）。其所使用的似乎是太鼓。曲名《婆理》，在日本乐书《续教训抄》中，被列为沙陀调的曲子。也许是度罗乐曲名的残留吧。不过，一说到“婆理”，马上就同今日盛行在巴厘岛的“佳美兰”音乐舞蹈连系起来，未免轻率。

据《东大寺要录》记述，由四个寺派出作“行道”（也可以说是游行，指华丽的队伍行进）的人，绕全场二周，然后分左右立在大佛殿前面。这种特点，有些类似伎乐或散乐。而涉及到散乐的项目，在《东大寺要录》节目次序中，有“跳子名百人”的记载。这是作跳跃飞跑状的人。而一百这样的人数，堪可与女踏歌百二十人相匹敌。或许，这“跳子名百人”就是度罗乐，亦未可知。

再者，本书中我已特别强调了古代西方音乐东渐中的西域重要地位论，从这个角来看，度罗与东南亚堕罗的推测，似乎不甚合适。我的理论是，如果是堕罗乐的话，在远远来到日本之前，也是一部分先进入中国，再由中国渡入日本。所以曲目中才有《韩与楚争夺美女》。若是堕罗的东西，也可联想到印度诗剧。这个南海剧，乃中国战国时代的故事所改编。这样的改编智慧，奈良朝人尚不具备，也不会是唐人吧！

雅乐寮的阵容

象以上所述那样，东大寺大佛开眼式的供养乐舞，如欲按照《东大寺要录》予以再现，必须具备职员令治部省雅乐寮的有关知识。因此，对雅乐寮本身的解释，越发不可忽视。为了使读者能比较准确地理解，兹作如下归纳：

大宝二年（702）治部省雅乐寮（《令义解》）

和东254人

歌师4人、歌人30人、歌女100人

舞师4人、舞生100人

笛师2人、笛生6人、笛工8人

唐乐72人

唐乐师12人、唐乐生60人

三韩乐72人

高丽乐师4人、高丽乐生20人

百济乐师4人、百济乐生20人

新罗乐师4人、新罗乐生20人

伎乐

伎乐师1人、伎乐生

腰鼓师2人　腰鼓生

天平三年（731）治部省雅乐寮雅乐生（《续日本纪》）

大唐乐39人

百济乐26人
高丽乐 8人　38人
新罗乐 4人

度罗乐62人

诸县舞 8人

筑紫舞20人

大同四年（809）治部省雅乐寮杂乐师（《类聚国史》）

歌舞师4人、笛师2人

唐乐师12人、横笛师2人

高丽乐师4人（横笛、篁篌、莫目、舞等师也）

百济乐师4人（横笛、箜篌、莫目、舞等师也）

新罗乐师2人（琴、舞等师也）

度罗乐师2人（鼓、舞等师也）

伎乐师2人

林邑乐师2人

遣唐船的艰苦航行

历来记述大佛开眼式，都是以天竺僧波罗门僧正菩提为象征。此人从天竺远道来到日本，走的正是丝绸之路，而且，是与林邑僧佛哲结伴同行而来。

想到通过丝绸之路沙漠东行的苦难历程　也不能忽略从中国到日本充满恐怖的海路航行。那些遣唐使、遣隋使，以及其他公私船旅，饱尝了何等之艰辛！波罗门僧正与佛哲，以及唐僧道王睿，在唐开元十八年（703年，即日本天平二年），渡船出海遇到强大风暴，直到天平八年，才抵达筑紫太宰府(《南天竺波罗门僧正筑碑》)。这是多小次被顶回去，又多少次从中国再出海的结果啊！此前不久，天平五年从日本出发，逾七年而归的第九批遣唐使一行四船，从筑紫的大津浦下海，耗时三月，才漂泊到中国苏州附近的海岸。

大佛开眼式热情迎接了在天平胜宝四年（752）归来的第十批遣唐船一行，他们为寻求

盛唐文物，求法心切而作了艰苦卓绝的航行。有关第九批遣唐船与第十批遣唐船（归途鉴真来日本），以及渡唐学问僧们的历史情况，井上靖氏分别写进了小说《天平之甍》与《僧行贺的泪》。其出色的描绘和深入的洞察，令人感动不已。联系那些在大佛开眼式中使用的物品（从开眼笔直到各种乐器），以及圣武天皇、光明皇后的御用品，被正仓院作为御物收藏，一想起其中那些珍贵、美丽的形形色色的东西，是经过苦难的航行，从唐土运来，就觉得十分了不起。有些宝物虽在日本制作，但却是从中国运回材料，并从中国招来画师、工匠等所制作的。我每逢观看螺钿五弦琵琶、阮咸等那些极尽奢侈之能事的乐器，脑海中就会浮现出，被严格包装的这些乐器，躺在船舱底经受怒涛颠荡的情景。

昭和二十三年至二十七年的五年间（1988～1952），在对正仓院乐器进行调查之际，作为调查员之一，我考察了全部乐器，对于仍然象是在舱底横卧的那些乐器的姿态，非常感慨。当时，不但想到了长安都城，并进一步想到通向西域的道路。

〔译注〕

① 此文乃岸边成雄巨著《古代丝绸之路音乐——正仓院、敦煌、高丽之追溯》的第一章。

② 上座，梵文 Sthavira 的意译。音译是“悉提那”。佛教称谓。寺院三纲之一，谓全寺之长，《大宋僧史略》卷中：“道宣敕为西明寺上座，列寺主，维那上”。

③ 卢遮那佛，又名“卢舍那”，梵文佛名Losana 的音译。乃佛之报身。

④ 律令制，乃日本大化改新后法律所规定的各种制度。大化二年（646）颁布改新诏书。白雉三年（652）实行班田收授法。在律令规定下，形成一套中央集权行政机构，编制户籍，计帐；身份有良贱之别，每五十户编为一里。在班田收授基础上，规定租庸调及各种劳役。由于剥削过重，农民逃亡。到十世纪，班田制无法继续。

⑤ 供养，佛教名词，作佛事，以供品献佛。佛教亦称香花、灯明、饮食等资养三宝为“供养”，并分财供养、法供养两种。香花、饮食等叫财供养；修行、利益众生叫法供养。

⑥ 东游，平安朝时代的六人舞，冠以头花、着青摺袍而舞。这是以日本东部古民谣配合舞的一种歌舞，现仍在宫中春秋祭皇灵时演奏。所谓“东”，广义乃本州东部诸国的总称；狭义乃地方之关东地方之称。

⑦ 位，官职，阶级等的等级、即“官位”犹若我国古代之官“品”。

⑧ 正仓院珍藏的伎乐面中；有“吴女面”、“吴公面”、乃与吴乐同源，据日本有的学者考证，与隋唐时代的吐蕃乐有一定关联，详见松本清张编《正仓院的道》（有关部分译者译出，即将发表）。

⑨ 关于“伎乐→猿乐→能”的关联，可参见伊庭孝《日本音乐史》（人民音乐出版社，1982）12山根银二《日本的音乐》（音乐出版社，1961）。

⑩ “雅乐寮”设在宫殿的东南角；“大歌师”位于宫殿西面稍偏北。雅乐寮主要是掌管外国乐的处所；大歌所是掌管国乐的处所。

⑪ 平安朝分成四期：（一）794～894（二）895～1015（三）1016～1085（四）1086～1192。因此“平安朝初朝末”约在894年前后。平安朝第一期，曾多次派遣唐使，而到初期末的894年则停止派遣唐使（原因是传闻唐朝混乱），这可能就是“四部乐”终止演变而定形的重要原因。

⑫ 按照我国传统的划分方法，应是唐初到玄宗开元为“初唐”；开元到代宗大历为“盛唐”；大历到文宗大和（或宪宗元和末）为“中唐”；其后至唐末为“晚唐”。（可见樣明·高《唐诗品汇》或徐师曾《文体明辨》）。故此处称，“中唐”欠妥。

⑬ 散乐即百戏，其制源出周代，《周礼》云：“旄人教舞散乐”。后又可见《晋书·乐志》：“晋成帝时，侍郎顾臻上表言：“散乐逆行连倒，头足入筥，皮肤外剥，心肝内摧，日廪五斗，逾于兵食，请罢之。于是除高絙紫鹿，跋行鳌食，及齐王卷衣苍儿亲乐，又减其廪，其后复尚高絙紫鹿焉。”《资治通鉴》：“宗玄醮宴，先设太常雅乐，《坐部》、《立部》、继以鼓吹、胡乐、教坊府县散乐杂戏。”

⑭ 拔头又名拨头、钵头。《旧唐书》：“拔头者，出西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之也”。

⑮ 文武天皇大宝元年（701）二月，颁布大宝律令，其中有“雅乐寮制度”。这制度是：和乐用歌师4人、歌人30人、歌女100人、舞师4人、舞人100人、笛师2人、笙生6人、笛工8人；唐乐用唐乐师12人、乐生60人；伎乐用伎乐师1人、伎乐生以乐户为之，腰鼓生准此，腰鼓师2人，朝鲜音乐用高丽乐师、百济乐师、新罗乐师各5人，乐生各20人……唐乐有很大比重。